



Marges

Revue d'art contemporain

12 | 2011

Exposition sans artiste(s)

Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne

Exhibitions of collections: turbulences in modern art museums

Aurélie Champion



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/397>

DOI : 10.4000/marges.397

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2011

Pagination : 36-50

ISBN : 978-2-84292-271-9

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Aurélie Champion, « Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne », *Marges* [En ligne], 12 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/397> ; DOI : 10.4000/marges.397

Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne

Le musée d'art moderne et contemporain – contrairement au centre d'art ou à la kunsthalle également apparus au ^{xx}^e siècle – est intrinsèquement lié à l'existence et à la présence d'une collection d'œuvres d'art, dite « permanente ». Quelle que soit sa nature, la collection identifie et positionne le musée dans le champ culturel et scientifique, à une échelle nationale et internationale. La collection est au cœur de l'activité du musée à travers les différentes missions d'enrichissement, de conservation, d'étude, de valorisation et de diffusion qui y sont liées, mais également par son exposition : l'accrochage ou exposition permanente. Pour autant, le développement important de la pratique de l'exposition depuis les années 1980 a transformé progressivement le musée en lieu d'expositions temporaires. Depuis, et ceci de manière de plus en plus visible, le musée se positionne sur la scène artistique internationale par le biais d'expositions de grande envergure – dites « blockbusters » –, autant que par la nature et la qualité de sa collection. Les expositions temporaires sont ainsi devenues un terrain d'expérimentations et de recherches pour de nouvelles pratiques muséographiques. Simultanément, malgré l'évolution de la pra-

tique de l'exposition et les possibilités offertes par les œuvres les plus contemporaines, la présentation des collections s'est ancrée dans un certain académisme muséographique, appliquant le modèle moderniste d'une présentation chronologique, stylistique et disciplinaire, édicté par Alfred Barr au début du ^{xx}^e siècle au Museum of Modern Art de New York. Ainsi, selon Christian Bernard : « La meilleure part de la relative réflexion institutionnelle sur la forme exposition se concentre sur les expositions temporaires, tandis que les notions d'accrochage, cette sorte de degré zéro de l'exposition, résument le plus souvent le protocole de monstration des collections/1. ».

Or, depuis le début des années 1990 et de manière croissante en ce début du ^{xxi}^e siècle, une agitation nouvelle touche la présentation des collections au sein des musées, et plus particulièrement des musées d'art moderne et contemporain. Un nouveau vocable est employé par les critiques, journalistes, institutionnels, qui évoquent l'« anarchie », le « désordre », le « tumulte », le « chaos », pour qualifier ce travail de présentation des collections. Différents musées d'art moderne, dont les plus fameux comme le Museum of Modern Art (New York), le Musée national d'art Moderne/Centre Pompidou (Paris), la Tate Modern (Londres), ont en effet totalement revisité la présentation de leur collection permanente en expérimentant de nouvelles muséographies, de manière temporaire ou pérenne. Aujourd'hui, l'accroissement de ce type d'expériences, et la pérennisation de certaines d'entre elles, nous engagent à mener une réflexion plus approfondie sur le phénomène de renouvellement des expositions permanentes. Il s'agira d'en interroger les conséquences, du point de vue de la pratique muséographique liée à l'exposition permanente, de la définition du rôle de l'institution muséale et des fonctions en son sein du conservateur et de l'artiste.

/1 Christian Bernard, « Big Bang, destruction et création dans l'art du ^{xx}^e siècle », *Art press*, n° 316, octobre 2005, p. 12-16.

De nouveaux modes de présentation des collections

D'un point de vue muséographique, l'aspect le plus marquant de cette agitation autour des collections n'est pas une évolution des techniques d'exposition en tant que telles, mais une transformation souvent très radicale de la manière de concevoir la présentation des œuvres modernes et contemporaines au sein du musée. Ce sont en d'autres termes, les modes d'ordonnement et de classification traditionnels des œuvres qui sont remis en question.

Le principe d'un ordonnancement historique et chronologique des œuvres dicte la présentation des collections muséales depuis l'origine des musées au ^{xviii}^e siècle. À cette époque, il répondait aux missions pédagogiques et didactiques des nouveaux musées, en offrant au pu-

blic « une histoire visible de l'art », selon Christian von Mechel, l'un de ses instigateurs. Cette « histoire visible de l'art » était retracée par un ordonnancement systématique et raisonné des œuvres, qui étaient rassemblées selon des critères disciplinaires, historiques et géographiques, définis par une lecture scientifique, taxonomique et historique des collections. Ainsi, le parcours de ces accrochages prenait le plus souvent la forme d'un parcours chronologique linéaire où se succédait la présentation des différentes périodes historiques, aires géographiques et parfois écoles stylistiques, en de grands ensembles d'œuvres regroupées par artistes, genres, lieux de réalisation...

Au ^{xx}^e siècle, dans le champ des musées d'art moderne – qui apparurent et se développèrent dès les années 1920 –, ce principe d'un ordonnancement historique et chronologique des collections perdura. Cette pérennité n'est pas surprenante, si l'on considère que l'accrochage chronologique restait alors le modèle de présentation le plus usité dans les musées de Beaux-Arts, ce qui est toujours le cas aujourd'hui. Cependant, pour les musées d'art moderne et contemporain, cela s'explique avant tout par l'influence importante du modèle moderniste, mis en place par Alfred Barr dans le cadre du MoMA. Dès sa création en 1929, il y instaura un nouveau type de musée et y proposa, par le biais d'une importante programmation d'expositions temporaires, une lecture nouvelle de l'art moderne – qui serait inscrite dans la collection, dans sa constitution puis dans sa présentation à partir de 1939. En prenant appui sur une approche esthétique et historique de la création moderne, Alfred Barr proposa une histoire de l'art reposant notamment sur l'idée d'une création moderne autonome, qui serait structurée en une succession de mouvements artistiques, marqués par des artistes phares et des œuvres clefs. Une conception qu'illustrent parfaitement les différentes chartes ou graphiques produits à l'occasion de cours ou d'expositions, comme celui conçu pour l'exposition « Cubism and Abstract Art » (1936). En regard de cette conception historique et évolutive de l'art moderne, Alfred Barr proposa une muséographie reposant logiquement sur le principe d'une présentation systématique et raisonnée des œuvres. Elles y étaient ordonnancées par médium, selon un parcours chronologique linéaire, divisé par mouvements. Il mit ainsi en scène les origines, analogies, influences, filiations mais aussi la décadence de chaque mouvement. En accord avec sa conception d'une création autonome et universelle, il disposa ce parcours dans un espace intérieur sobre et totalement neutre – le principe du « cube blanc » – au sein duquel il accrocha les œuvres sur un niveau unique, à hauteur du regard et de manière espacée, afin de favoriser l'appréciation esthétique du visiteur. Cette muséographie, de par son organisation mais également

sa scénographie et les conditions particulières de réception induites, devint à partir des années 1930-1940 la norme ou la convention pour la présentation des œuvres modernes et contemporaines.

Dans les accrochages permanents, les collections d'art moderne et contemporain sont ainsi traditionnellement présentées selon un parcours de type chronologique, où sont parfois aménagés des regroupements plus thématiques ou monographiques. Cependant, depuis la fin des années 1990, différents musées proposent d'autres modes de présentation en rupture avec le modèle moderniste, comme les accrochages thématiques – les plus nombreux et représentatifs – ou les présentations comparatistes.

Depuis vingt ans, les exemples d'accrochages thématiques des collections se multiplient et se pérennisent. Du 5 septembre 1992 au 21 février 1993, Kirk Varnedoe/² proposa au MoMA un accrochage thématique des collections intitulé « Selections from the Collection ». Cette exposition présentait un ensemble de 240 œuvres figuratives – œuvres majeures de la collection –, selon un ordonnancement par thème : Corps/sexualité/genre, La ville, l'Objet, la Machine et Plus ou moins humain, complété par une galerie consacrée à l'abstraction. Dans le cadre du MoMA, fortement déterminé par le modèle moderniste, ce type d'ordonnancement constitua une expérience étonnante, réitérée postérieurement avec le cycle « MoMA 2000 » (1999-2000) et les accrochages thématiques : « Modern Starts », « Making Choices » et « Open Ends ». Simultanément en France, le Centre Pompidou renouait avec ses premières expérimentations muséographiques autour des accrochages et présentait l'exposition « Manifeste, Une histoire parallèle », au sein de laquelle les collections étaient également exposées selon un parcours thématique, organisé en neuf sujets : Le peintre et son modèle, Asphyxiante culture, Figuration/défiguration, Étoile/femme/oiseau, La peau de l'œuvre, Le signe et l'écriture, Le geste et la couleur, Les surprises de la géométrie, Le lieu de la peinture. Renouvelée seulement en 1996 avec l'accrochage « Made in France », ce type de présentation y devient plus fréquent à partir de 2000, avec les accrochages successifs « Big Bang, destruction et création dans l'art du XX^e siècle », « Le Mouvement des images, art et cinéma » et finalement « elles@centrepompidou », qui abordent respectivement les fondements de la création moderne à travers le dualisme création/destruction, la relation entre le cinéma et les arts statiques, la place des femmes artistes dans la création contemporaine ; ceci à partir d'un ordonnancement thématique des œuvres de la collection du Musée national d'art moderne.

L'exemple le plus marquant autour de ce phénomène des accrochages thématiques est celui de la Tate Modern à Londres. En effet, tandis

/2 John Kirk Train Varnedoe (1946-2003) : historien d'art américain, enseignant et conservateur en chef du département des peintures et sculptures du MoMA de 1988 à 2002.

/3 Frances Morris : commissaire, conservateur à la Tate Modern, en charge des expositions permanentes, puis des acquisitions depuis 1997.

/4 Propos de Frances Morris recueillis lors de la conférence « Tumulte dans les collections ou le musée d'art moderne réinventé », Centre Pompidou, 26 novembre 2008.

qu'au MoMA ou au Centre Pompidou, ces accrochages furent des expériences éphémères, le plus souvent liées à des contraintes temporaires d'espace, ils sont à la Tate Modern le résultat d'une importante réflexion sur la muséographie, intégrée au cœur du projet culturel et scientifique de l'institution. Dès les années 1990, la Tate Gallery effectua un renouvellement annuel de l'accrochage des collections modernes et contemporaines, autour de thématiques et de confrontations d'œuvres modernes et contemporaines. En 1997, tandis que débute la phase de préfiguration pour la nouvelle antenne de la Tate Gallery – où sont exclusivement présentées les collections internationales d'art moderne et contemporain –, une réflexion est menée sur la manière de présenter les œuvres et d'établir au sein de ce nouveau lieu un programme d'expositions pour les collections du musée. Elle est conduite par les équipes de direction et de conservation du musée et les architectes, en concertation avec des artistes, des enseignants et des publics ; ceci dans une volonté d'innovation et d'ouverture. Il s'agissait pour Frances Morris/**3** de se dégager des conventions muséographiques et de la lecture moderniste, définies par Alfred Barr, mais aussi de s'inscrire dans une perspective contemporaine en interrogeant notamment la recherche scientifique et la manière dont créent les artistes. Plusieurs problématiques de recherche furent alors retenues : « les tendances et les caractéristiques du **xx^e** siècle, les thèmes ou points binaires constituant des oppositions sans fin dans la création et favorisant un schéma non chronologique, l'histoire et les grandes expositions du **xx^e** siècle, la philosophie dans la pratique des arts du **xx^e** siècle, la géographie, la création de l'art dans le temps, le **xx^e** siècle/**4** », ainsi qu'une réflexion sur des projets avec des artistes contemporains. Finalement, en regard du caractère lacunaire de la collection et des contraintes architecturales d'un bâtiment dont l'espace intérieur est très fragmenté, il fut décidé de mettre en place un parcours thématique structuré en quatre grands chapitres. Dans l'accrochage inaugural, les collections furent ainsi exposées selon quatre sections thématiques, intitulées : Paysage, matière, environnement ; Nature morte, objet, réalité ; Nu, action, corps ; Histoire, mémoire et société. À partir des collections, le propos était ainsi de présenter l'évolution et les mutations des schémas classiques, ou des quatre genres picturaux – le paysage, la nature morte, le nu et la peinture d'histoire –, dans la création moderne et contemporaine. Cette première présentation, qui fit l'objet d'un renouvellement partiel des œuvres présentées – tous les 6 à 12 mois –, constituait un test. Elle proposait, par la confrontation d'œuvres de pratiques variées – peinture, sculpture mais également photographie et vidéo – et d'époques distinctes, une présentation thématique et comparée monographique ou historique des œuvres ; soit une grande

variété de lectures des collections. Il ne s'agissait pas, selon Frances Morris, de mettre en place un nouveau canon muséographique mais de poser des questions et de faire l'expérience d'une nouvelle forme d'ordonnement. Cette première expérience se pérennisa lors du second accrochage mis en place en 2006 ; marquant jusqu'à aujourd'hui fondamentalement cette structure. Ce dernier accrochage fut à nouveau structuré à partir de quatre thèmes : Gestes matériels, Poésie et rêves, Idée et objets, Fluctuations continues, eux-mêmes sous divisés en thématiques. Sa particularité est de tenir compte de la vision moderniste qui prédominait lors de la constitution des collections de la Tate. Ainsi, chacune des sections est mise en relation avec un mouvement majeur – la nouvelle peinture et sculpture des années 1945-1960, le Surréalisme, le minimalisme, le cubisme, le futurisme et le vorticisme. Plus proche du modèle moderniste, il n'en conserve cependant ni l'approche chronologique, ni la linéarité, à l'image des autres accrochages thématiques observés.

Rappelons-en brièvement les caractéristiques essentielles. Le parcours n'est pas ordonné selon un ordre historique, linéaire et évolutif, divisé en une succession de mouvements artistiques et de styles, mais selon des thèmes ou sujets pratiqués dans les différents domaines de la création moderne et contemporaine. Il est marqué par une mise en relation des œuvres les plus diverses, de par leur nature, histoire, médium... les principes de confrontation et d'association étant privilégiés au détriment d'une autonomisation des œuvres. Par l'hétérogénéité des thèmes retenus, ces présentations offrent des approches variées et multiples des collections. Ces approches qui sont de type thématique, comparatiste, mais aussi historique, formaliste, monographique redonnent aux œuvres une place prépondérante. Elles réaffirment les capacités signifiantes de celles-ci, ainsi que leur dimension polysémique. Aussi, elles posent de nouvelles conditions de réception, en mettant l'accent sur le visible, le sensible, au détriment de la connaissance et de l'intellect, donnant ainsi au spectateur un rôle actif.

Les accrochages reposant exclusivement sur une lecture comparatiste des collections sont plus rares, mais leur postérité tout aussi importante. L'un des exemples majeurs est la série des « Couplets », présentée dès 1994 par Rudi Fuchs^{/5} au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Dès cette date, Rudi Fuchs rompt totalement avec l'historicisme et la linéarité de la présentation chronologique en basant son accrochage sur la confrontation des œuvres modernes et contemporaines. Ce sont ainsi les critères formels qui prédominent. Pour exemple, au sein de l'exposition « Couplets II », il avait associé des œuvres de Jos Kruit et Pablo Picasso, Mario Merz et Domenico Bianchi, James Lee Byars et Henri Matisse^{/6}. En mettant en miroir ces différents artis-

/5 Rudolf Herman (Rudi) Fuchs (né en 1942) : Historien d'art néerlandais, enseignant, conservateur et directeur de différents musées dont le Stedelijk Museum (Amsterdam) de 1993 à 2003.

/6 Annie Jourdan, « Les Couplets du Stedelijk Museum », *Art press*, n° 195, octobre 1994, p. 22-23.

17 Catherine Francblin,
« Exposer les collections :
le nouveau désordre
des musées », *Art press*,
n° 201, avril 1995,
p. 31-40.

tes, représentatifs de différentes époques mais aussi de différents mouvements artistiques, il avait organisé un accrochage marqué par une succession de sauts et rebonds dans le temps et la création. Il ne s'agit plus d'énoncer une lecture historique des collections mais de favoriser la redécouverte des classiques par le biais d'œuvres plus contemporaines, tandis que les œuvres anciennes aident à la lecture des pièces contemporaines. Rudi Fuchs déclara ainsi : « Un tableau est comme un diamant ; il change de couleur selon la manière dont on le présente. Les œuvres importantes sont celles qui le restent pour les artistes d'aujourd'hui. [...] Face à Judd, Cézanne fonctionne comme un peintre contemporain. Pour une fois le public va regarder son tableau – très construit, très structuré – comme un tableau et pas comme un Cézanne¹⁷. ». Ce type d'ordonnement constitue un rejet de l'historicisme édicté comme principe fondamental dans les théories modernistes, mais aussi le refus des principes de classification et de catégorisation développés depuis le ^{xix}^e siècle. Les présentations comparatistes connaissent par ailleurs un développement très important dans le cadre des musées d'art ancien, où elles sont souvent produites par les artistes contemporains eux-mêmes. Depuis 2004, le Musée du Louvre confronte ainsi régulièrement les pièces de ses collections aux créations les plus contemporaines dans les domaines de la sculpture, des arts visuels, de la photographie... Ce travail a été initié avec les expositions « Contrepoints » (2004-2006), où des sculptures et porcelaines contemporaines parsemaient les parcours classiques des départements de sculpture et objet d'art, puis pérennisé avec un programme de cartes blanches annuelles, pour lesquelles des artistes contemporains, comme Jan Fabre ou Yan Pei Ming, ont été invités à investir et remodeler les espaces en faisant dialoguer leurs créations et les collections anciennes.

Un nouveau format d'exposition permanente

Au-delà du renouvellement des modes d'ordonnement des collections, la transformation des accrochages permanents correspond aussi à la mise en place d'un nouveau format d'exposition, entre exposition permanente et exposition temporaire.

L'accrochage des collections, aussi appelé « exposition permanente », est la présentation des collections du musée, en ses murs. Cette pratique d'exposition répond et illustre les missions patrimoniales et pédagogiques fondamentales du musée. Les accrochages permanents sont prédéterminés par l'histoire et la nature des collections, l'espace architectural, le public et l'environnement social, politique et culturel du musée. Très souvent l'accrochage rime avec permanence. Même si

ce caractère permanent est aujourd'hui très relatif – la majorité des musées renouvelant leurs accrochages tous les 18 mois environ –, les expositions permanentes restent pour cette raison couramment opposées aux expositions temporaires – synonymes d'éphémère, d'événementiel. Pourtant l'origine des œuvres présentées et le type de discours développé, les distinguent bien plus. Par définition, un accrochage permanent n'expose que des œuvres issues des collections du musée – œuvres majeures, nouvelles acquisitions... – tandis que les expositions temporaires sont majoritairement constituées d'œuvres empruntées. Dans ces accrochages permanents, le sujet inhérent à l'exposition repose uniquement sur les collections. Pour le conservateur-commissaire, l'exercice est de proposer un discours historiographique et scientifique sur les collections et de le mettre en scène à partir d'une sélection d'œuvres et d'un parcours muséographique. Différemment, les expositions temporaires, même si elles peuvent être liées à l'étude des collections, ont pour sujets des thèmes très variés, souvent liés à l'actualité culturelle et scientifique la plus contemporaine. Ce programme culturel et scientifique est par ailleurs mis en exergue et ces expositions sont signées, ce qui est peu fréquent dans les accrochages permanents.

Au sein du musée, il y a ainsi un clivage traditionnel entre le permanent et le temporaire ; l'accrochage permanent s'opposant à l'exposition temporaire par sa nature, mais aussi par la différence des moyens humains et financiers qui leur sont respectivement alloués. Or, selon Christian Bernard « ce double régime de l'activité expositionnelle [...] est aussi préjudiciable à l'intelligence de l'art qu'à l'agrément des regardeurs/8 ». En regard de cette dualité, il semble que les récentes expérimentations constituent une nouvelle alternative muséographique, mêlant les deux pratiques d'exposition. Si nous prenons les expositions « Big Bang » et « Le Mouvement des images » pour exemples, nous constatons qu'elles présentent uniquement des œuvres des collections du Musée national d'art moderne, mais qu'elles sont de durée relativement courte – respectivement neuf et dix mois – et surtout que leurs sujets ne portent pas exclusivement sur les collections. En effet, à partir des œuvres de la collection, chacune développait un propos culturel et scientifique original : « Big Bang », proposait une réflexion sur le rapport entre création et destruction dans l'art du ^{xx}e siècle et « Le Mouvement des images » interrogeait l'expérience cinématographique et les relations entre le cinéma et les arts statiques. Ainsi, en associant le contenu des expositions permanentes d'une part, la forme des expositions temporaires d'autre part, ces expositions permanentes constituent un nouveau type d'exposition hybride, que nous pouvons nommer selon la terminologie de Jean-Marc Poinso : « présentation de

/9 Jean-Marc Poinso, « Incertitude et évidences. De la crise comme moteur de l'histoire », dans Bernadette Dufrêne, *Le Centre Pompidou : trente ans d'histoire*, Paris, Centre Pompidou, 2007, p. 233-247.

/10 Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 32.

/11 Michèle Zaoui, « Les musées à la recherche du sens », *Technique et architecture*, n° 431, mai 1997, p. 66-68.

la collection en exposition» ou «expositions des collections/**9**». Notons que cette hybridation entre deux pratiques d'exposition tend à confondre le permanent et le temporaire, le patrimonial et l'événementiel dans la pratique muséale. Aussi, il s'agit au sein du musée d'une forme d'homogénéisation des pratiques. Dès lors, le musée devient-il essentiellement un lieu de production au détriment de son activité de conservation et de recherche ?

Le musée d'art moderne : entre production, conservation et recherche

Selon les termes de Catherine Francblin, « on pourrait ne voir dans ces diverses entreprises qu'un moyen de résoudre soit un problème d'espace, soit un vulgaire problème de sous/**10** ». En effet, la majorité des premières expériences avaient été proposées à l'occasion de travaux de réaménagement ou de restauration des espaces du musée. Le cycle « MoMA 2000 » avait eu lieu parallèlement aux travaux d'agrandissement du musée ; les expositions « Big Bang » et « Le Mouvement des images » avaient été programmées pour répondre à la restriction des espaces disponibles pendant la restauration du système anti-incendie du Centre Pompidou. Par ailleurs, financièrement, ce type d'accrochage offre la possibilité de produire des expositions importantes à faibles coûts ; les frais de transport et d'assurance y étant maîtrisés. Aussi, vu la durée et périodicité de ces accrochages et leur forte popularité auprès du public, nous pouvons envisager ceux-ci comme l'une des conséquences de la transformation du musée en entreprise culturelle. En effet, tout en assurant la visibilité des collections et la vitalité de sa programmation, le musée répond à ses objectifs de fréquentation et de rentabilité, en modernisant dans le même temps son image.

Le musée d'art moderne ne devient pas pour autant uniquement un lieu de production d'événements. Dans le cadre de ces « expositions des collections », il conserve sa vocation patrimoniale, par la monstration des œuvres et le travail de conservation qui la sous-tend. Dans le cadre d'une politique productiviste, ceci est caractéristique du nouvel intérêt porté aux collections depuis une vingtaine d'années ; intérêt visible par la transformation des pratiques de gestion et de conservation des collections ou par l'évolution du cadre législatif du musée. Selon Michèle Zaoui, la formulation et la médiation d'un discours original autour des collections sont devenus l'un des enjeux majeurs du musée/**11**. Or dans le cadre des nouveaux accrochages, le mode d'ordonnement retenu, la présentation d'œuvres de nature variée mais aussi les confrontations originales mises en place,

offrent aux visiteurs de nouvelles pistes de lecture ou d'interprétation pour les collections, et pour la compréhension de l'art moderne et contemporain. En repositionnant l'œuvre au cœur de sa démarche et en interrogeant les possibilités sémantiques de l'exposition, le conservateur cherche à donner du sens aux collections présentées. Plus précisément ces présentations mettent en question l'histoire de l'art moderne telle qu'elle fut développée au ^{xx}e siècle. Jusque dans les années 1960-1970, le discours historiographique dominant était celui du modernisme formulé par Alfred Barr ou Clément Greenberg. Cependant, avec la fin des avant-gardes, la lecture linéaire et évolutionniste jusqu'alors développée est devenue obsolète. Les artistes, les universitaires ont contribué alors à la mise en place d'une histoire de l'art « révisionniste », marquée par une pluralité des approches théoriques et des discours formulés, mais l'institution est restée relativement en retrait de ce mouvement. Aujourd'hui, pour différents critiques, le renouvellement des accrochages permanents interroge le musée en tant que lieu de pratique et de production de l'histoire de l'art. Pour Catherine Francblin, à travers ces présentations, « ces musées ou plutôt leurs responsables, ont pris acte des conséquences qu'entraînaient rétrospectivement pour toute l'histoire moderne la fin des avant-gardes/¹² ». D'un point de vue historiographique, à travers les relectures et réinterprétations proposées, les nouvelles expositions permanentes semblent favoriser la revalorisation de mouvements ou d'artistes méconnus, mais également dévoiler des systèmes d'influences, et plus globalement, proposer une lecture non historique, pluridisciplinaire, globalisante et polysémique de la création moderne et contemporaine. Si la valeur théorique des discours proposés reste toujours discutée et discutable, il est indéniable que le musée renoue par ces accrochages avec l'une de ses missions premières : « faire de l'histoire/¹³ ». Dès lors, quels sont la place et le rôle des conservateurs commissaires mais également des artistes, qui furent longtemps très critiques face au musée ?

^{/12} Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 35.

^{/13} Alfred Pacquement, « Faire de l'histoire ? », dans Dominique Viéville, *Histoire de l'art et musées*, Paris, École du Louvre, 2005, p. 173-193.

Le conservateur devenu commissaire-auteur

Pour le conservateur, les expositions permanentes sont l'occasion d'exercer dans le cadre du musée une activité de commissariat d'exposition. Contrairement à de nombreux professionnels exerçant cette activité, elle est pour celui-ci inhérente à sa fonction. Pour autant, selon Jérôme Glicenstein : « Une opposition s'est toujours jouée parmi eux, entre une volonté conservatrice au sens fort – reconduisant les procédures d'exposition les plus éprouvées – et le désir de produire des relations aussi justes que possible entre les objets – quitte à re-

/14 Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009, p. 65-66.

/15 Jean-Marc Poinot, *op. cit.*, p. 237.

/16 Nathalie Heinich, Michael Pollack, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », dans Bernard Edelman et Nathalie Heinich, *L'Art en conflits, L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La découverte, 2002, p. 18-42.

/17 *ibid.*, p. 36.

/18 Catherine Grenier, directrice adjointe du Musée national d'art moderne.

/19 Philippe-Alain Michaud, conservateur en charge des collections cinéma au Musée national d'art moderne.

penser les aménagements existants/**14** ». Tandis que l'engagement des conservateurs dans la pratique du commissariat d'exposition connaît un accroissement depuis les années 1960, il faut selon Jean-Marc Poinot attendre les années 1980 pour que l'institution et les conservateurs considèrent la complexité de cette pratique, ou en d'autre termes la nécessité de proposer un discours original et engagé au sein des expositions/**15**. Consécutivement, sont apparues les premières expériences de renouvellement des accrochages permanents, menées de manière expérimentale et indépendante par un nombre très limité de conservateurs, conscients de la crise et de l'évolution récente du musée. Parmi eux, citons comme précurseur Pontus Hulten, puis Rudi Fuchs, Nicholas Serota, Jean-Hubert Martin, Jean-Louis Froment, Johannes Cladders entre autres. Tous furent engagés dans une réflexion personnelle autour de la redéfinition du musée et de la reformulation de l'histoire de l'art moderne et contemporain. Ils développèrent à travers leurs accrochages des lectures originales et pertinentes, exprimées par des choix muséographiques hétéroclites mais tous novateurs et défiant le conservatisme en vigueur.

La question du statut de ces conservateurs-commissaires se pose dès lors, et plus particulièrement celle de leur position d'auteur. Nous retiendrons à ce propos, les conclusions de l'étude menée par Nathalie Heinich et Michael Pollack, intitulée : « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions/**16** ». Selon ceux-ci, un conservateur devient commissaire et auteur d'exposition si son activité répond à trois caractéristiques : « la mise en évidence d'une problématique », « la mise en évidence d'une stylistique », « la réception de l'œuvre par le public perçue dans son "opacité", comme une œuvre à part entière, faisant l'objet d'un jugement spécifique [...]/**17** ». Pour les nouvelles présentations des collections, l'activité du conservateur répond-elle à ces trois caractéristiques ? Selon le premier critère, il semble effectivement que ces accrochages soient pour le conservateur l'occasion de formuler un discours engagé, souvent plus personnel et subjectif autour des collections. Dans le cadre du Centre Pompidou, le projet d'une présentation thématique des collections permet ainsi aux conservateurs de proposer des problématiques singulières, s'inscrivant dans la continuité d'un travail de recherche personnel, comme pour Catherine Grenier/**18** et Philippe-Alain Michaud/**19**, commissaires de « Big Bang » et du « Mouvement des images ». Pour le conservateur, ce type de présentation ouvre ainsi du point de vue théorique des possibilités plus vastes, et offre une plus grande autonomie et liberté. D'un point de vue muséographique, soit le second paradigme, ces accrochages témoignent d'un investissement particulier du conservateur dans les choix muséographiques effectués. Le type de parcours retenu, les dif-

férents modes de disposition des œuvres, mais aussi la scénographie servent les problématiques développées mais aussi plus largement l'idée de musée formulée par leur concepteur. Ceci est nettement visible dans les accrochages de la Tate Modern ou dans les « Couplets » du Stedelijk Museum, que nous pouvons appréhender comme des transcriptions visibles des conceptions développées par leur commissaire, par ailleurs directeur de ces institutions, Nicholas Serota/²⁰ ou Rudi Fuchs. C'est ainsi que nous pouvons parfois clairement distinguer le style de certains conservateurs. Par ailleurs, dans ces présentations, une attention particulière est accordée au « visible » – privilégiant « les correspondances sensibles entre les œuvres et les objets exposés » – au détriment du « lisible » – qui repose « sur l'explication systématique des éléments historiques sous-tendant les choix de présentation/²¹ » –, à travers les choix muséographiques et scénographiques. Ainsi, nous notons la présence minime des dispositifs d'information textuelle – cartels, textes informatifs... – au profit d'une disposition des œuvres favorisant les confrontations, les mises à distance, les ruptures. L'accrochage « Made in France », où les informations textuelles, à l'exception des cartels, avaient été présentées en bas des cimaises, afin de ne pas gêner la visibilité des œuvres présentées, est à ce titre exemplaire. Selon Nathalie Heinich, ceci relève d'une approche de muséographe, de commissaire plus que d'historien ou d'universitaire. Pour la réception de ces accrochages, nous constatons que la presse s'est intéressée à leur fond mais également à leur forme – le mode d'ordonnancement, le choix des œuvres, leurs associations –, ce qui selon Nathalie Heinich et Michael Pollack, indiquerait que ces présentations ne furent pas considérées comme de simples monstrations des collections mais en tant qu'œuvres originales. Il semble qu'il y ait ainsi dans le cadre des « expositions des collections » une affirmation de la position d'auteur du conservateur ; position jusqu'alors seulement reconnue dans le champ de l'exposition temporaire.

Parallèlement, nous constatons également une tendance à la personnalisation et à la singularisation de ces conservateurs, qui rompt avec l'anonymat prédominant jusqu'alors dans le cadre du musée. Auparavant, sauf lorsqu'il s'agissait de figures majeures du monde de l'art, on ne communiquait que relativement peu sur le conservateur qui assurait le commissariat d'un accrochage permanent. Dans le cadre des « expositions des collections », celui-ci est au contraire connu et reconnu et on s'attache à identifier son style. Dès lors, la question de la neutralité du conservateur et la place de la subjectivité sont en jeu. Si les accrochages traditionnels pouvaient donner l'illusion d'une neutralité et d'une objectivité du propos, les nouvelles formes d'accrochage mettent en exergue la dimension subjective inhérente à toute exposition, en partie

/20 Nicholas Serota, *Experience or Interpretation, The dilemma of Museums of Modern Art*, Londres, Thames and Hudson, 1996.

/21 Nathalie Heinich et Michael Pollack, *op. cit.*, p. 38.

parce qu'elles sont pour le conservateur un espace de réflexion, d'expérimentation non contraint par l'histoire ou les conventions.

Une nouvelle place pour l'artiste

Il existe entre le musée d'art moderne et les artistes contemporains un rapport complexe et paradoxal. Dès l'origine du musée d'art moderne, il y a une opposition entre la fonction du musée – conservant des œuvres et leur donnant ainsi une dimension immuable et atemporelle – et les fondements de la création moderne – qui trouve son origine dans le rejet du passé et la croyance dans l'avenir. Dès lors de nombreux artistes portèrent un regard très critique sur l'institution muséale. Cette critique connut un accroissement et une certaine radicalisation à partir des années 1960-1970, tandis que la création de musées d'art moderne était en pleine expansion et que ceux-ci ne cessaient d'intégrer dans leurs collections les formes artistiques les plus radicales. La critique formulée par les artistes dans leurs créations, ou par le biais d'essais, portait sur le caractère conservateur, élitiste, dogmatique du musée. Par ailleurs, les artistes se sont attachés à mettre à jour et à dénoncer les mécanismes internes du musée, et plus particulièrement, les systèmes d'intégration, de classification et d'interprétation des œuvres, par la création d'œuvres de formats non traditionnels ou en produisant des installations et performances dans le cadre même du musée.

Depuis les années 1990, il semble que ce regard critique de l'artiste soit devenu pour le musée un outil d'analyse sur son fonctionnement. Les musées ont ainsi multiplié les invitations, cartes blanches ou résidences, au cours desquelles les artistes sont conviés à produire une œuvre *in situ*, interrogeant les paradigmes ou la définition du musée. Retenons par exemple, le programme de carte blanche « Be the Artists' Guest », mené au Mudam avant son ouverture et qui imprégna son premier accrochage en 2006. Il s'agissait pour un ensemble d'artistes – Claude Closky, Erwan et Ronan Bouroullec, Gaylen Gerber... – d'investir et de prendre en charge les espaces du musée selon leur fonctionnalité. Il en a résulté des propositions d'aménagement, la commande et la production d'œuvres d'art ou encore la réalisation d'expositions et de mises en scènes temporaires des collections par les artistes. Dès lors, l'artiste s'inscrit physiquement au sein du musée, devenu une sorte d'atelier. Ceci constitue aujourd'hui pour de nombreux professionnels du musée l'un des enjeux majeurs du musée d'art moderne, qui doit redevenir un laboratoire de réflexion et de production. Selon James Putnam : « Le musée traditionnel peut, si il modifie son mode de fonctionnement et s'ouvre au monde actuel, es-

pérer davantage devenir un laboratoire d'expérimentation. De par son pouvoir d'institution, le musée constitue une tribune majeure où peut se déployer le discours artistique à condition qu'il garde à l'esprit que l'art est une force dynamique en perpétuel changement/**22**. ». Le renouvellement des accrochages permanents dans les musées d'art moderne s'inscrit dans ce mouvement, en regard des muséographies non académiques qui y ont été développées. Selon Catherine Grenier, le mode d'ordonnancement thématique rejoint les aspirations des artistes, notamment par le rejet d'une lecture historiciste de la création : « Le point de vue que l'on a adopté, c'est le point de vue des artistes. Dans le sens de ceux qui revisitent le *xx^e* siècle extrêmement librement, et qui ne pensent pas du tout la chronologie [...]. Je crois qu'il y a beaucoup d'artistes qui ont pensé revoir les termes avec lesquels on reconsidère habituellement la modernité. [...] Ce sont des artistes qui introduisent un autre élément de réflexion que l'histoire telle qu'elle est écrite ordinairement, et intègrent dans leurs œuvres la pensée de la disjonction, de la temporalité, du rapprochement aussi, au-delà des époques qui ne pensent pas le temps de façon linéaire/**23**. ». La lecture polysémique des œuvres, la primauté du visuel et les conditions de réception mises en place – de l'ordre de l'expérience, du sensible, du plaisir – favorisent également cette proximité entre le musée et la production artistique. Notons par ailleurs que les accrochages thématiques au Centre Pompidou firent l'objet d'une critique globalement positive de la part du milieu artistique.

Le renouvellement de la pratique de l'accrochage des collections offre également à l'artiste la possibilité d'intervenir au sein de l'institution, non seulement en tant qu'artiste créateur, mais aussi comme commissaire. Les artistes sont de plus en plus nombreux à être sollicités par les musées, dans le cadre d'un renouvellement d'accrochage pour assurer les fonctions de commissaire – choix des œuvres, du mode d'agencement... – à la place ou avec le conservateur. Ils y sont chargés de l'organisation complète d'une exposition, comme dans le cas des « Artists' Choices » au MoMA, une série d'expositions lancée en 1989, dans laquelle des artistes de la scène contemporaine comme John Baldessari, Chuck Close, Mona Hatoum, Ellsworth Kelly, Elizabeth Murray, Vik Muniz furent invités à assurer le commissariat d'un accrochage à partir de la sélection d'œuvres des collections. Il peut également s'agir d'une intervention ponctuelle sur la présentation des collections préexistantes, par l'insertion d'une sélection d'œuvres personnelles ou des transformations scénographiques, comme dans les cartes blanches réalisées au Mac/Val en 2009, « Nocturnes » par Alain Bublex – où l'artiste plongeait l'accrochage du Mac/Val dans l'obscurité – et « Into the White » par Éric Hattan. Il s'agit là d'un sys-

/22 James Putnam, *Le Musée à l'œuvre. Le musée comme médium de l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2002, p. 33.

/23 Propos de Catherine Grenier, dans Élodie Rossi Dapremont, *Big Bang, destruction et création dans l'art du *xx^e* siècle, nouvel accrochage et exposition au Musée national d'art moderne*, Paris, École du Louvre, 2006.

tème d'échange : le musée offrant un nouveau terrain d'expérimentation et un espace de visibilité aux créateurs, tandis que l'artiste – dont le musée reconnaît ainsi l'acuité et la pertinence du regard en terme de monstration et d'interprétation des œuvres – permet à celui-ci de redonner vie aux collections et d'attirer un nouveau public. Par ailleurs, dans certains cas, la frontière entre œuvre d'art et exposition ou pratique artistique et pratique curatoriale, tend à se confondre ; l'exposition proposée devenant une œuvre à part entière. Et parallèlement, la pratique du commissariat au sein de l'institution y est redéfinie. Dès lors, le renouvellement de la pratique de l'accrochage qui consacre le conservateur comme commissaire-auteur ne signifie pas pour autant la fin de l'artiste au sein du musée, mais plutôt une nouvelle forme d'intégration de celui-ci.

Remise en question du modèle moderniste, nouveaux modèles de présentation des collections, mise en exposition des collections, événements culturels, nouvelles histoires pour l'art moderne ; le renouvellement de la pratique de l'accrochage permanent dans les collections d'art moderne crée un tumulte dans le musée d'art moderne et pose la question de la définition du musée d'art moderne et contemporain du ^{xx}^e siècle. Sera-t-il un musée sans histoire, un musée laboratoire, un musée atelier ?

Aurélie Champion